

# Más sobre *La entretenida* y los géneros teatrales: comedia antigua vs comedia nueva y el uso cervantino del soliloquio y del monólogo<sup>1</sup>

## More on *La entretenida* and the Theatrical Genres: Comedia Antigua versus Comedia Nueva and the Cervantes' use of Soliloquy and Monologue

**María Josefa Martínez**

<http://orcid.org/0000-0002-6737-4694>

Universidade da Coruña

ESPAÑA

[maria.josefa.martinez@udc.es](mailto:maria.josefa.martinez@udc.es)

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 6.2, 2018, pp. 155-165]

Recibido: 08-03-2017 / Aceptado: 10-04-2017

DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2018.06.02.14>

**Resumen.** *La entretenida* de Cervantes propone, más allá de la parodia del modelo lopesco, una concepción versátil y propiamente cervantina del hecho teatral. El análisis de su estructura y en particular de las técnicas específicas del lenguaje dramático, como son los monólogos y los soliloquios, revela que Cervantes demuestra no solo conocer las reglas prácticas de la comedia antigua, sino que juega con ellas en una reivindicación de la misma.

**Palabras clave.** Cervantes; *La entretenida*; comedia antigua; técnica dramática.

1. Este trabajo se enmarca en el Plan Galego IDT, Grupo de Investigación Calderón, 2016 GPC GI-1377, Grupos de Potencial Crecemento, ED431B 2016/014, 2017-2018. IP: Santiago Fernández Mosquera.

**Abstract.** Cervantes's *La entretenida* articulates, beyond a parody of Lope de Vega's comedy, a versatile and strictly Cervantine idea of theatre. The analysis of the play's structure and, in particular, of its language's dramatic techniques —its monologues and soliloquies— reveals not only Cervantes's intimate familiarity with the practical rules of ancient comedy but also how he plays with them so as to vindicate ancient drama conventions.

**Palabras clave.** Cervantes; *La entretenida*; Ancient Comedy; Dramatic technique.

Los editores del reciente volumen de las comedias y tragedias escriben a propósito de *La entretenida* que «Cervantes propone, con esta pieza, una vuelta a las raíces de la comedia antigua<sup>2</sup>, actualizando su contenido, lo que supone, a la altura de 1615, un *tour de force* respecto al modelo lopesco y sus convenciones»<sup>3</sup>. Así lo apuntaba también Friedman<sup>4</sup> a la altura de 2003 cuando explica que uno de los rasgos más relevantes de *La entretenida* consiste en parodiar la comedia nueva siguiendo las técnicas de la comedia antigua. *La entretenida*, aun siendo una trama inventada, guarda efectivamente un aire de familia con la temática plautino-terenciana por lo que su fábula consiste en una serie de variaciones sobre el engaño<sup>5</sup> mediante las cuales se construye la acción. Las afirmaciones de la crítica se basan pues en aspectos como la triple organización de la trama; el encadenamiento episódico de la fábula; la prevalencia del elenco de personajes bajos<sup>6</sup>; el rechazo claro de la figura del gracioso<sup>7</sup>; y, por fin, en la ausencia, doblemente reivindicada, del final en matrimonio<sup>8</sup>. Porque *La entretenida* es efectivamente «una mezcla irónica de imitación y ridiculización de la comedia lopeveguesca»<sup>9</sup>, el condicionamiento histórico del teatro cervantino, coetáneo del de Lope de Vega<sup>10</sup>, lleva inevitablemente a una comparación que podría distorsionar la apreciación cabal de la dra-

Register for free at <https://www.scipedia.com> to download the version without the watermark

2. No se asimila aquí «comedia antigua» con «entremés», tal y como se entiende en la actualidad ya que en *La entretenida* el término entremés es utilizado para designar la pieza enmarcada representada por los criados. Sin embargo, el que la crítica acuda a «comedia antigua» para caracterizar genéricamente la obra establece sin duda una relación con la definición que brinda Lope de Vega en su *Arte nuevo* (vv. 62-76), ahora brillantemente explicada por Pedraza y Conde (2016, pp. 191-200).

3. Cervantes, *Comedia famosa de La entretenida*, p. 31.

4. «Cervantes may be focusing on the plays and on dramatic formula of Lope de Vega, but he addresses Greek New Comedy, as well, by producing a text as the concluding speech indicates, que "acaba sin matrimonio"» (2003, p. 353); y también, «Especially noteworthy, I believe, is that the author simultaneously deconstructs Lope, crafts a "Cervantine" play, and inscribes his predicament into the text» (2003, p. 356).

5. En su triple acepción de equívoco, impostura y falsedad (Canavaggio, 1977, pp. 115-121).

6. Fleciakoska, 1972.

7. Gómez Canseco, 2013, pp. 103-122.

8. Aunque el repertorio de personajes cuya historia no acaba en matrimonio es más amplio que el habitualmente reseñado (Gómez Canseco, 2017, pp. 43-64).

9. Sevilla Arroyo y Rey Hazas, 1987, p. XXIII. Y a partir de aquí se ha estudiado confrontado cumplidamente el modelo y la imitación cervantina basándose esencialmente en el enredo (Fleciakoska, Canavaggio, Zimic, Sevilla Arroyo, García Aguilar).

10. Lo dice muy bien Canavaggio, cuando Cervantes escribe, el modelo ya no es el de la comedia antigua ni el de la *commedia dell'arte*; y se podría añadir tampoco el de la práctica prelopesca.

maturgia cervantina. Si es inevitable la estimación del carácter paródico, también debería serlo la consideración *per se* de esta comedia. Y aunque la revisión del teatro de Cervantes desde Canavaggio ha puesto al descubierto su valor intrínseco, *La entretenida*, quizá la más cercana al modelo lopesco por lo que de intención paródica tiene, resulta la obra que aún suscita los juicios críticos más encontrados, desde la singularidad que apunta Friedman a la negación de su carácter teatral por Ruffinato quien habla de «las situaciones enmarañadas y antiteatrales de *La entretenida*»<sup>11</sup>. Carrascón, afirma, por su parte, que al suprimir la figura del *alter ego* del protagonista, en este caso el gracioso, el teatro de Cervantes se mantiene en el monólogo frente al dialogismo de la comedia nueva<sup>12</sup>, aplicando al teatro un parámetro semejante al utilizado para definir la modernidad de la prosa cervantina. Esta formulación interesa en cuanto justamente en *La entretenida* el intento de ascenso de Ocaña a criado de comedia se salda por un fracaso rotundo y remite a la negación de la figura de la Comedia Nueva a la vez que reafirma su propio personaje de mozo de cuadra, es decir que mantiene el estatus de personaje como criado de comedia antigua.

En otro lugar estudié<sup>13</sup> cómo *La entretenida* integra mecanismos de reflexión que desbordan ampliamente la ya de por sí complejidad del teatro dentro del teatro de la obra. Estos mecanismos abarcan diferentes aspectos constructivos de la comedia —personajes, motivos, preceptos genéricos— mediante series de duplicaciones, paralelismos e inversiones que afectan los géneros literarios y desembocan en una concepción singular del teatro como un espectáculo en que se reinventa la unidad y la variedad poética de la fábula dramática, aplicada también al espectáculo teatral. Estas fórmulas de duplicación, que son una de las bases de la comedia antigua<sup>14</sup>, se evidencian como ejes constructivos de *La entretenida* también en su empleo de las convenciones lingüísticas como son el soliloquio y el monólogo<sup>15</sup> que me propongo examinar aquí.

En la primera Jornada hay cinco soliloquios, todos a cargo de los criados Ocaña y Muñoz<sup>16</sup>. El primero (vv. 91-114, redondillas), puesto en boca del lacayo tiene por objeto la crítica a los pajes que enamoran a las fregonas como Cristina. Se trata de cerrar la disputa que Ocaña ha mantenido con Cristina y rebajar la importancia y categoría de Quiñones, el paje, rival de Ocaña que este evoca mediante una serie de comparaciones con aves de presa. Que la intención es cómica se verifica en la comparación entre los halcones, los hurones y los alguaciles, remitiendo en este caso a la crítica tan manida de la venalidad de estos oficiales de la Justicia. Este

11. Ruffinato, 2003, p. 372.

12. «Al fin y al cabo, los dos eternos rivales llevan a cabo en sus respectivos ámbitos de excelencia la misma operación esencial: el paso del texto monoregistro, monostrático, monológico, con una sola perspectiva, a la obra plural, pluristrática, dialógica y perpectivística» (Carrascón, 2003, s/p).

13. Martínez, 2017, pp. 235-243.

14. Alonso Asenjo, 1990; Marín Martínez, 1976.

15. Para la caracterización de estas convenciones sigo la definición de Larthomas (1990, pp. 369-388) y González Maestro (2000, pp. 352-353).

16. A pesar de que la disposición de los soliloquios merecería ser estudiada, aquí me centro en los que ofrecen un paralelismo claro.

retrato que pretende pintar a un paje comparado con depredadores feroces será desmentido de inmediato por la falta de valor y de arrojo que caracteriza a Quiñones en su aparición en escena.

El tercer soliloquio, una serie de redondillas también puestas en boca de Ocaña (vv. 782-807), responde al primero y ofrece una temática similar a la del primero. Consiste en una serie de imprecaciones que pronuncia Ocaña cuando ve cómo Cristina acompaña al paje sin prestarle atención. Su organización es semejante también: se trata de un lamento seguido de una serie de ataques contra el rival que le arrebató a Cristina<sup>17</sup>. Es de subrayar que Ocaña hace un recorrido por las figuras de posibles amos a cual peor<sup>18</sup>: un catarribera —un advenedizo— un letrado pobre que lo mate de hambre, pero quizá lo más humorístico sea su deseo de que no le crezca la barba para que permanezca en su condición de paje y no pueda medrar profesionalmente. Queda claro que la duplicación de los soliloquios corresponde a la duplicación de las secuencias, por lo que no solo estamos ante el uso paralelístico de una convención sino también ante la duplicación de una situación. No obstante, el efecto de este recurso sobre la acción dramática funciona a modo de *amplificatio* y si no contribuye al avance de la progresión dramática, contribuye decididamente al ornato de la trama.

Una funcionalidad semejante se dará en el empleo de los monólogos, aunque en este caso los mecanismos de inserción y su efecto en la acción dramática serán cada vez de mayor complejidad. El primer monólogo de la comedia es el soneto<sup>19</sup> con que Cardenio acompaña su salida a escena (vv. 245-258). Se trata de un monólogo lírico que se presta a comicidad por el contexto que crea la intervención de su acompañante, el capigorrón Torrente. La supuesta expresión elevada de los sentimientos de Cardenio choca con la pregunta brusca que hace el propio personaje: «¿Ya no puedes decir un monólogo?». La pregunta produce un efecto cómico de rebajamiento. La pregunta apunta a que el recitado del soneto de Cardenio se acompaña con algún tipo de manifestación sonoro-visual realizada por Torrente que primero come y después chupa —«No puede decir que come / el que masca y no lo traga» (vv. 261-262) y «Ya no como, sino chupo» (v. 290). Este contexto cómico se ve reforzado por la acotación «*Entran Cardenio, con manteo y sotana, y tras él, Torrente, capigorrón, comiendo un membrillo o cosa que se le parezca*» (p. 697) que no deja lugar a dudas sobre la notación pragmática, más allá de la consabida caracterización del personaje cómico y su relación con la comida, la bebida y en general las necesidades naturales.

17. García Aguilar (2015, p. 715 y n. 788), siguiendo a Blecua, ve en este pasaje una parodia del romance de la Jura de Santa Gadea.

18. Este recorrido por los malos amos tiene lugar también en el entremés y en la queja de las fregonas. El motivo fue identificado por Fernández Montesinos (1967, pp. 105-108) y constituye en sí mismo un ejercicio de estilo.

19. A este primer soneto de Cardenio, siguen un segundo de don Antonio, un tercero con estrambote de Torrente, el cuarto también con estrambote puesto en boca de Ambrosio, el quinto es un soneto de doble cabo roto que recita Ocaña y el sexto y último corresponde a don Antonio. No entraremos aquí en el elevado número de sonetos que incluye *La entretenida* cuyo alcance ya fue analizado por Avallé-Arce (1959) y otros. El valor lírico de los mismos ha sido analizado por Romo Feito (2007).

El propio Torrente insiste sobre la ingesta: «Las acciones naturales / son forzosas, y el comer / una de ellas viene a ser, / y de las más principales» (vv. 271-274). De este modo, el monólogo es degradado no solo en su virtualidad poética, sino por la acción de ingerir, mascar y chupar. Si a esto se añade que se trata de un membrillo toledano<sup>20</sup>, o algo que se le parezca, se puede ponderar a la perfección el rebajamiento cómico del vuelo lírico de Cardenio. El monólogo del estudiante posee valor en sí mismo y así ha sido estudiado, pero cobra valor contextualizado en el parlamento de Torrente. Este hecho es de capital importancia para entender el grado de comicidad que se alcanza mediante la técnica de contraste que Cervantes utiliza con una complejidad creciente.

La secuencia monologal de don Antonio, también situada en la primera Jornada, no se limita al soneto (vv. 539-552) y a la octava lira (vv. 577-584) sino que enlaza estas dos formas métricas excepcionales en la serie de redondillas que son la base de la versificación de *La entretenida*. El parlamento de don Antonio rebasa pues la equivalencia monólogo=soneto y considerarlo así sería desvirtuar su alcance. La secuencia que engloba el monólogo de don Antonio se estructura en cuatro tiempos: en el primero (vv. 495-536), Marcela confiesa a Dorotea las sospechas de amor incestuoso por parte de don Antonio y describe la entrada a escena de su hermano, insistiendo en su actitud ensimismada; el segundo (vv. 537-562) está constituido por dos versos (vv. 537-538)<sup>21</sup> que completan una redondilla, puestos en boca de don Antonio y que sirven de introducción al recitado del soneto (vv. 539-552). Al soneto le siguen dos redondillas (vv. 553-562) que integran una apóstrofe a la amada y tres preguntas y una exclamación retóricas; en el tercer tiempo (vv. 563-576), las dos mujeres atienden a las palabras de don Antonio y confirman las sospechas de que este suspira por su hermana; en el cuarto movimiento (vv. 577-584) prosigue el monólogo de don Antonio con sus quejas, sus exclamaciones y sus preguntas sobre el porqué de sus males. Como ya se dijo, a diferencia del monólogo de Cardenio ceñido a una única forma métrica, el de don Antonio adopta moldes formales distintos —redondilla, soneto, octava lira— y es mucho más extenso favoreciendo los comentarios al margen de Marcela y Dorotea. La función del monólogo consiste en este caso en mantener y reforzar una de las líneas argumentales de la comedia, el equívoco que Marcela Alméndarez se empeña en mantener sobre el supuesto amor vicioso de su hermano hacia ella. Las conclusiones que sacan el ama y su criada tomando al pie de la letra la expresión poética del enamorado, solo pueden hacer sonreír al lector o al espectador que conoce de antemano que don Antonio suspira por Marcela Osorio que, como una Dulcinea de comedia, no aparece nunca en escena:

20. «Torrente.- [...] ser me sirve de disculpa / el membrillo toledano [...] espada, mujer, membrillo / a toda ley de Toledo» (vv. 265-266 y 269-270).

21. Tras las palabras de Marcela —«Escuchémosle, y advierte / cómo de Marcela trata»—, don Antonio anuncia la temática que desarrolla el soneto: «Es tu ausencia la que mata; / no el desdén, aunque es tan fuerte». Estos versos constituyen así una doble llamada de atención antes de la declamación del soneto (Caamaño Rojo, 2010, p. 300).

DON ANTONIO	¡Téngote siempre delante, y no te puedo alcanzar!
MARCELA	Para temer y pensar, ¿esto no es causa bastante?
DOROTEA	Sí, por cierto. Nunca estés sola, si fuere posible (vv. 561-566).

Además, la conclusión del monólogo ofrece una semejanza innegable con el de Cardenio: «¿Qué quieres, Ocaña?» y su prosaica respuesta: «Quiero / herrar el bayo, señor»:

DON ANTONIO	¿Por qué no muestras por algún oriente las dos hermosas lumbres que dan rayos al sol, luz a tus ojos, por quien te rinde el mundo sus despojos? ¿Qué quieres, Ocaña?
-------------	--

OCAÑA	Quiero herrar el bayo, señor (vv. 577-585).
-------	--

La pregunta se desarrolla en un amplio movimiento sintáctico que se rompe bruscamente con la aparición o intervención de Ocaña<sup>22</sup> y el cambio radical por funcional y prosaico de la pregunta formulada. El rebajamiento cómico procede aquí de la equiparación de este «¿Qué quieres Ocaña?» con las preguntas anteriores y la respuesta del lacayo pidiendo dinero para el herrero y para sí. Por lo tanto, esta secuencia monologal puesta en boca de don Antonio constituye un caso de paralelismo respecto del monólogo de Cardenio en lo que parece un juego de resonancias cómicas con clara voluntad de rebajamiento burlesco de la expresión lírica.

En la Jornada segunda el procedimiento de inserción del monólogo (vv. 1168-1196) adopta una forma singular y, a decir de la crítica<sup>23</sup>, única en la métrica de Comedia. Dos formas métricas —soneto y redondillas— y dos convenciones dramáticas —monólogo y diálogo— se combinan entre sí aprovechando las pausas estructurales del soneto: al monólogo de Torrente se adhiere un diálogo en redondillas entre Cardenio, Marcela y don Antonio que se completa con varios versos pronunciados en aparte por el lacayo Ocaña. Esta secuencia incluye uno de los momentos de máxima concentración de personajes que dialogan por separado, lo que contribuye a plasmar la escisión entre el grupo de los amos y de los criados<sup>24</sup>, y también a establecer una intencionalidad cómica reforzando el paralelismo de la situación. Cardenio, bajo el disfraz de don Silvestre, corteja a Marcela y Torrente descubre a Cristina de la que queda prendado de inmediato. La métrica vertebró claramente dos discursos que corren paralelos, similares y distintos a la vez:

22. Este uno de los casos en el que se ignora si Ocaña está presente en escena o si entra, cómo y cuándo lo hace y cómo don Antonio se percata de su presencia para que este dirija la palabra al lacayo.

23. Domínguez Caparrós (2002, p. 36 y n. 26; pp. 138-139).

24. Sevilla y Rey, 1998, pp. XIX-XXXII.



uno con marcada continuidad métrica y temática de asunto más bien doméstico —pérdida de enseres en el naufragio, invitación a entrar en casa, a cambiar de traje, etc.; otro, el soneto, de asunto amoroso, que declara al espectador y a Ocaña el amor a primera vista de Torrente.

La asignación de las réplicas en las redondillas también llama la atención. Al soneto de Torrente preceden dos redondillas, puestas en boca de don Antonio y Ocaña respectivamente y que no forman réplica. La intervención de Ocaña, que observa el encuentro de los primos desde un rincón<sup>25</sup>, es un aparte que ratifica el juego de seducción<sup>26</sup> entre Torrente y Cristina iniciado en los versos 1144-1159. Las dos primeras redondillas que se entretajan con el soneto corresponden a las réplicas de dos personajes cada una: Cardenio/Ocaña; Marcela/Cardenio. La tercera está en boca de Cardenio solo y, hecho relevante también, el estrambote corresponde a solo don Antonio —«A no ser tan perfecto, / primo, vuestro designio yo hiciera / que por otra persona se cumpliera» (vv. 1194-1196), arrebatándole al estudiante la conclusión de su declamación. Se produce pues una concentración excepcional de voces en veinte y nueve versos que contrastan el octosílabo con el endecasílabo y producen un efecto tensión/distensión, pero también de simultaneidad que desemboca en una cacofonía cómica que tiene, a mi parecer, su corolario burlesco, en el embrollo perfectamente orquestado del entremés enmarcado de la Jornada tercera.

¿Qué implicaciones tiene esta disposición? Como bien observa Canavaggio<sup>27</sup>, en *La entretenida* las acciones convergen pero no se complementan, se trata de acciones yuxtapuestas<sup>28</sup> —pero, la disposición que acabamos de analizar, implica a la vez un paralelismo constructivo y un efecto de simultaneidad. En el paralelismo se confirma el carácter estanco de los grupos de personajes y de sus discursos, creando la sensación de que «anda cada loco con su tema». Esta secuencia que puede verse como un entrelazamiento de acciones y discursos, se organiza como un trenzado métrico-temático-dialogal que se aleja mucho del uso de las convenciones lingüísticas habituales, en particular en la confrontación métrica del monólogo con los parámetros habituales del diálogo que suele consistir en un intercambio alterno de réplicas; o a la inversa en la configuración convencional del diálogo en que se entromete una forma monologal. Así considerado, queda establecida la dimensión metaliteraria de este pasaje que se confirma en el último terceto de Torrente «¡Oh, tú, reparador de nuestras vidas, / Amor, cura las ansias de mi alma, / que no pueden caber en un soneto» (vv. 1191-1193). Estamos pues ante una construcción compleja que entretaje el diálogo y monólogo, superando en los dos casos el alcance de estas dos convenciones dramáticas, a las que Cervantes invita a considerar de otra forma, bajo la mirada atenta de Ocaña cuando se dirige a Torrente: «Si a mí el ojo no me miente, / sé con gran certinidad / que vuestra pa-

25. «—Ocaña: Desde aquí quiero mirarte [...] Puesto en aqueste rincón» (vv. 1120 y 1124).

26. «—Ocaña: ¡Oh, peregrino traidor, / como la miras! ¡Oh, falsa, / como le vas dando salsa / al gusto de su sabor!» (vv. 1164-1167).

27. Canavaggio, 1977, pp. 209-210.

28. Como sucede en la comedia antigua, el carácter episódico de la fábula en *La entretenida* es consecuencia de tratar dos tramas la de los amos y la de los criados por separado.

ternidad / tiene el alma algo doliente» (vv. 1201-1203). Esta clara voluntad deíctica que atraviesa toda la pieza debería alertar al lector, también al espectador, sobre el carácter lúdico de la obra.

El carácter lúdico queda confirmado en la apertura de la Jornada tercera en que, tras el monólogo en forma de soneto de don Antonio, este mantiene una conversación con don Francisco configurada como un monólogo dialogal o, dicho de otra manera, un diálogo de sordos. Se trata de una extensa secuencia (vv. 1831-2005) en la que se mantiene la alternancia de las réplicas aunque su escasa conexión provoca equívocos y malentendidos, como ejemplifica el motivo de la mano ampliamente utilizado en la comedia y en el teatro breve como seña de identidad de la dama:

DON FRANCISCO Esta mañana, estando  
en misa en San Jerónimo,  
al salir de la iglesia  
me tomó por la mano...

DON ANTONIO ¡Oh, dulce toque!

DON FRANCISCO ¿Qué toque dulce puede  
dar la mano de un viejo? (vv. 1879-1884).

Este error de don Antonio que confunde la mano de don Pedro con la de su hija Marcela se apoya en el enajenamiento de don Antonio —«Traslúceseme, amigo, / que así estáis vos en vos, como en el cuento» (vv. 1885-1886); «Perdido / estás de esa cabeza» (vv. 1978-1979)— cuya abstracción amorosa fue introducida en el soneto de apertura y se mantiene a lo largo de la secuencia. Esta no correspondencia de las réplicas redundante en un efecto de dilación, aunque abundan las fórmulas de apremio<sup>29</sup>, la información relevante —«Dijo que yo sea parte, / como que él nada entiende / que a Marcela, su hija, / se la demandes por mujer» (vv. 1963-1966)— es relegada al final de la secuencia, ciento cuarenta y cinco versos después de su inicio. La contradicción entre lo que dicen los personajes y lo que realmente sucede en el intercambio de réplicas deja patente la intencionalidad cómica del pasaje y sobre todo la intención lúdica que explicaría la presencia de cuentecillos como el del palillo de dientes (vv. 1919-1942).

En conclusión, Cervantes recurre a las técnicas de la comedia antigua y lo hace no solo en la organización general de la fábula o de la de los personajes. El empleo de las convenciones lingüísticas con las que juega a las claras evidencia la reivindicación de un saber hacer dramático propio en el que cabe destacar, con Close «la

29. «y escucha, que seré breve» (v. 1874); «Escucha, no seas tonto. Escucho y soylo» (v. 1878); «No entendí bien. Seguid que estoy suspenso» (v. 1890); «Paréntesis es este (...); Pues otro queda» (v. 1915 y 1918); «atienda, escuche, advierta y mire», «atiendo, escucho, advierto y miro» (vv. 1946 y 1950); «¿Es mucho que te diga que apesures/ la comenzada plática? (vv. 1954-1955); «¡Cuerpo del mundo! / Acaba don Francisco» (vv. 1959-1960). La presencia de un número elevado de marcadores de contacto, cuando el diálogo elude la información principal, provoca una distorsión que refuerza el efecto del diálogo de sordos e intensifica el carácter humorístico del pasaje.



actitud lúdica y burlona *La entretenida*<sup>30</sup>. Si esto es así, ¿por qué se puede considerar *La entretenida* una comedia inquietante, opaca y portadora de incomunicación? ¿No será sencillamente que Cervantes, que no sabía de existencialismos, se está divirtiendo? ¿No será que, como sugiere el uso del soliloquio y del monólogo, que Cervantes, con plena consciencia teatral, se reclama de un arte antiguo de hacer comedia nueva<sup>31</sup>, que solo puede ser arte cervantino?

### BIBLIOGRAFÍA

Alonso Asenjo, Julio, *La comedia erudita de Sepúlveda. Estudio y texto paleográfico-crítico*, London, Tamesis Books, 1990.

Avalle-Arce, Juan Bautista, «On *La entretenida* of Cervantes», *MLN*, 74, 5, 1959, pp. 418-421.

Caamaño Rojo, María José, «El soneto está bien en los que aguardan», en *Cuatrocientos años del «Arte nuevo de hacer comedias» de Lope de Vega. Actas selectas del XIV Congreso Internacional de la Asociación de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*, ed. Germán Vega García-Luengos y Héctor Urzáiz Tortajada, Valladolid, Universidad de Valladolid-Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, 2010, vol. 2, pp. 295-304.

Canavaggio, Jean, *Cervantes dramaturge. Un théâtre à naître*, Lille, PUF, 1977.

Carrascón, Guillermo, «Modelos de comedia: Lope de Vega y Cervantes», *Artifara*, 2, gennaio-giugno 2003. Disponible en <<http://www.cisi.unito.it/artifara/Rivista2/testi/lopedevega.asp>>.

Cervantes, Miguel de, *La entretenida. Pálpito y Utopías*, ed. Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Madrid, Alianza Editorial, 1998.

Cervantes, Miguel de, *Comedia famosa de La entretenida*, ed. Ignacio García Aguilar, en *Comedias y tragedias*, coord. Luis Gómez Canseco, Madrid, Real Academia Española, 2015, pp. 687-794.

Close, Anthony J., «La idea cervantina de la comedia», en *El teatro de Cervantes ante el IV Centenario*, ed. Jesús González Maestro, Vilagarcía de Arousa, Mirabel Editorial, 2003, pp. 331-349.

Domínguez Caparrós, José, *La métrica de Cervantes*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2002.

Fernández Montesinos, José, *Estudios sobre Lope de Vega*, Salamanca, Anaya, 1967, pp. 105-108.

Flecnia Koska, Jean-Louis, «Quelques propos sur la *Comedia famosa de La entretenida*» *Anales Cervantinos*, 11, 1972, pp. 17-32.

30. Close, 2003, p. 341.

31. En esta línea se inscriben los trabajos de Johnson (1981), Sevilla (1987) y Gómez Canseco (2013).

Friedman, Edward H., «The Comic Vision of Cervantes's *La entretenida*», en *El teatro de Cervantes ante el IV Centenario*, ed. Jesús González Maestro, Vilagarcía de Arousa, Mirabel Editorial, 2003, pp. 351-359.

García Aguilar, Ignacio, «Lectura de *La entretenida*», en *Comedias y tragedias. Volumen complementario*, coord. Luis Gómez Canseco, Madrid, Real Academia Española, 2015, pp. 135-146.

Gómez Canseco, Luis «Discreto desvergonzados: otras trazas para las comedias de Cervantes», en *La desvergüenza en la comedia española. XXXIV Jornadas de teatro clásico, Almagro, 5-7 de julio de 2011*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2013, pp. 103-122.

Gómez Canseco, Luis y María del Valle Ojeda Calvo, «Cervantes y el teatro», en *Comedias y tragedias. Volumen complementario*, coord. Luis Gómez Canseco, Madrid, Real Academia Española, 2015, pp. 9-60.

Gómez Canseco, Luis, «"A ver la boda venía". Conflictos dramáticos y soluciones escénicas en torno al matrimonio en las comedias de Cervantes», en *El teatro de Cervantes y el nacimiento de la comedia española. Actas selectas del Congreso extraordinario de la AITENSO. Toledo, 9, 10, 11 y 12 de noviembre de 2016*, ed. Rafael González Cañal y Almudena García González, Universidad de Castilla-La Mancha, 2017, pp. 43-64.

González Maestro Jesús, *La escena imaginaria. Poética del teatro de Miguel de Cervantes*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2000.

Johnson, Carroll, B., «El arte viejo de hacer teatro: Lope de Rueda, Lope de Vega y Cervantes», en *Comedias y tragedias. Volumen complementario*, coord. Luis Gómez Canseco, Madrid, Real Academia Española, 2015, pp. 147-160.

Larthomas, Pierre, *Le langage dramatique. Sa nature, ses procédés*, Paris, PUF, 1990.

Marín Martínez, Juan María, «La comedia de Sepúlveda: algunas notas sobre la técnica de composición de los dramas de mediados del siglo XVI», *Segismundo*, 13, 1977, 25-26, pp. 9-42.

Martínez López, María Josefa, «La comedia de *La entretenida* y los géneros dramáticos en el nacimiento de la Comedia Nueva», en *El teatro de Cervantes y el nacimiento de la comedia española. Actas selectas del Congreso extraordinario de la AITENSO. Toledo, 9, 10, 11 y 12 de noviembre de 2016*, ed. Rafael González Cañal y Almudena García González, Universidad de Castilla-La Mancha, 2017, pp. 235-243.

Romo Feito, Fernando, «Cervantes ante la palabra lírica: el teatro», en *Cervantes y el mundo del teatro*, ed. Héctor Brioso Santos, Kassel, Reichenberger, 2007, pp. 39-69.

- Ruffinato, Aldo, «El arte viejo de hacer comedias y fracasar», en *El teatro de Cervantes ante el IV Centenario*, ed. Jesús González Maestro, Vilagarcía de Arousa, Mirabel Editorial, 2003, pp. 361-373.
- Sevilla Arroyo, Florencio, «Del *Quijote* al *Rufián dichoso*: capítulos de teoría dramática cervantina», *Edad de Oro*, 5, 1986, pp. 217-244.
- Sevilla Arroyo, Florencio y Antonio Rey Hazas, «Introducción», en Miguel de Cervantes, *Teatro completo*, Barcelona, Planeta, 1987, pp. IX-LXXIII.
- Vega, Lope de, *Arte nuevo de hacer comedias, edición crítica y anotada. Fuentes y ecos latinos*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez y Pedro Conde Parrado, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2016.